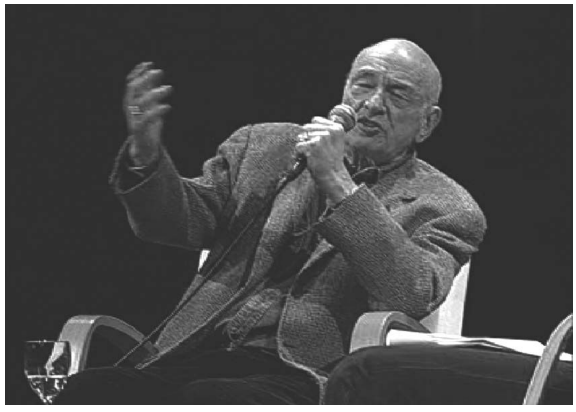
Éric Macé



Edgar Morin

La culture de masse

le choc des années 50 et 60

Edgar Morin et Éric Macé

Edgar Morin a indéniablement joué un rôle important dans la réflexion sur la culture de masse.
Fondateur, avec Georges Friedmann et Roland Barthes, de la revue *Communications*, il occupe dans les années 1960 une place singulière.
Sociologue éminent, théoricien de la complexité, il a aussi été, comme on le lira dans les pages qui suivent, très complice de ce qu'il est convenu d'appeler la « culture populaire ». Ce qui lui permet d'observer, depuis cette position, les changements que le développement des nouveaux médias apporte dans la culture de masse. Les événements dont il est question au cours de cet entretien sont, pour beaucoup, très datés parce qu'il s'agissait pour Éric Macé de remonter jusqu'à cette période qui vit Edgar Morin se saisir de ces éléments de « culture populaire » pour en faire la matière de *Le Cinéma ou l'Homme imaginaire* (1956) ou *Les Stars* (1957), réduisant ainsi, en partie, l'écart entre « culture savante » et « culture populaire ».

Les Beatles et leurs fans

La culture de masse

Le choc des années 50 et 60

Edgar Morin et Éric Macé

Ce dialogue qui s'est déroulé dans le cadre des *Lundis de l'INA*, est issu d'une conférence publique donnée le 5 avril 2004 dans le grand auditorium de la Bibliothèque nationale de France et illustrée par la projection d'extraits d'archives télévisuelles (voir les références en notes).

Éric Macé – Edgar Morin, vous êtes bien évidemment connu comme le penseur de la complexité, une approche transdisciplinaire et dialogique du monde exprimée dans la série d'ouvrages intitulés La méthode en six tomes, le premier en 1977, le dernier *La méthode, 6, « Éthique »*, paraît en 2004. Vous êtes aussi connu comme le sociologue de l'observation du changement, ce dont témoignent les titres d'autres ouvrages : votre premier livre en 1946, c'est *L'An zéro de l'Allemagne* puis en 1968, *Mai 1968 : la Brèche*, en 1981 *Pour sortir du vingtième siècle*, en 1987 *Penser l'Europe*, en 1997 *Une politique de civilisation* et d'autres encore. Mais vous êtes aussi connu pour être le premier sociologue français à prendre au sérieux les médias et la culture de masse comme l'indiquent ces titres : en 1956 *Le Cinéma ou l'Homme imaginaire*, en 1957 *Les Stars* et en 1962 *L'esprit du temps*, qui aura une suite en 1975.

L'objet de notre discussion c'est, non pas de revenir comme le ferait un historien sur un moment de l'histoire des idées et des pratiques, mais d'interroger l'actualité sociologique, théorique ou intellectuelle, des premiers travaux que vous avez pu faire à l'époque. Et ceci d'autant plus que nous vivons dans un monde où la prégnance de la culture de masse et des médias est bien plus importante aujourd'hui qu'elle ne l'était il y a quarante ans. L'enjeu théorique de la discussion est que nous sommes encore dans un monde où, s'agissant de la culture de masse, l'approche dominante est une approche critique et dénonciatrice. Or il se trouve que vous avez initié dès les années 50 un autre type d'approche, de type compréhensif. À l'époque, les aspects évidents de la culture de masse sont l'érotisation, les dimensions transnationales et juvéniles, mais aussi marchande avec cette extraordinaire montée en puissance d'Hollywood et de l'industrie publicitaire. Vous étiez déjà ce qu'on appelle un intellectuel de gauche, qui est le plus souvent acquis à la dénonciation critique des industries culturelles et des mass médias : comment se fait-il alors que vous n'ayez pas détesté la culture de masse ?

Le choc esthétique et culturel de la culture de masse[1]

Edgar Morin – En général les intellectuels, de droite ou de gauche, pouvaient détester la culture de masse. La réaction du monde intellectuel s'était manifestée très clairement, d'abord contre le cinéma. Dans les années 20 et 30, Georges Duhamel avait dit que c'était « un divertissement d'ilote ». Pour beaucoup c'était un abrutissement, quelque chose qui ne méritait pas le nom d'art. De plus, au nom d'une critique qui se croyait marxiste, on pensait qu'avec ces films on aliénait les masses populaires en les empêchant de prendre une conscience révolutionnaire (ce que pensait Marcuse par exemple). Évidemment c'était une double condamnation : d'un point de vue aristocratique, intellectuel et d'un point de vue philosophique.

En ce qui me concerne, je me suis trouvé, enfant, puis adolescent, immergé dans cette culture. D'abord, j'étais un cinéphage. J'allais au cinéma tout le temps et j'adorais les chansonnettes, les chansons des rues. Ensuite j'ai évolué. Au fil des années, certains films se sont

imposés à moi parce qu'ils avaient un pouvoir de fascination, un pouvoir esthétique, et parce que commençait à paraître une critique de cinéma pour qui les noms de Fritz Lang, de Pabst étaient des noms significatifs. Autrement dit, à partir de ce cinéma, phénomène de consommation, on a perçu que certains films étaient de l'art. Avec le temps, on a découvert de l'art dans les choses qui étaient considérées jusque-là comme de pures marchandises. Par exemple, les films noirs américains des années 1938-1950, ou bien le western, qui a été réhabilité grâce aux films de John Ford, etc. J'ai, évidemment, fait partie de ces esthètes du cinéma, mais je n'ai perdu ni le souvenir, ni mon goût pour le cinéma en lui-même.

Et, pour moi, le cinéma fait partie de deux mondes : le monde de cette culture de masse, populaire, et aussi le monde de la culture tout court. De même, j'ai progressivement évolué dans mon goût pour les chansons. Par exemple, des morceaux comme *Le marché persan* de [Albert] Ketelbey, ou le *Ballet égyptien* [d'Alexandre Luigini] me remplissaient d'extase au début. Et puis brusquement – comme pour le cinéma d'ailleurs – j'ai découvert des choses qui m'ont beaucoup frappé, comme le *Concerto pour violon* de Beethoven. Je n'ai plus aimé *Le marché persan* de Ketelbey, mais je continue à aimer les chansons et on a vu, en France notamment, que les chansons étaient un art. On a vu le grand art de Trenet, du rock, des Beatles, etc. Le rock, cette culture adolescente, a montré qu'il avait des qualités esthétiques. Il a aussi produit ses chefs-d'œuvre. Je n'ai pas donc pas eu ce réflexe répulsif de l'intellectuel en général.

Éric Macé – Quand vous commencez à réfléchir sur la notion de culture de masse, deux choses apparaissent. D'une part, la nouveauté qu'elle apporte dans la culture collective, notamment dans ce que vous appelez le syncrétisme de la culture de masse, c'est-à-dire sa capacité à prendre en charge différents registres culturels – des objets de différentes origines nationales – ou temporels. D'autre part, les interactions que noue la culture de masse avec l'expérience subjective. Ce qu'apporte la culture de masse c'est un élargissement considérable de l'expérience personnelle et, en particulier, une dimension transgressive de l'érotisme. Je pense au film *Le port de l'angoisse* [2] dont vous avez pu dire dans *L'esprit du temps*, à propos de cette phrase que lance Lauren Bacall à Humphey Bogart, « Avez-vous du feu ? » : « À travers ce petit acte d'émancipation tabagique, la femme inaugure son propre *love-making*, c'est elle qui invite ouvertement l'homme à l'amour ». Pourriez-vous revenir sur cette notion d'élargissement de l'expérience que pouvait offrir le cinéma à des adolescents, ou à des gens à peine adultes, des années 1950-1960 alors que le monde social était encore un monde très normatif du point de vue des rôles sociaux, des identités, de la sexualité...

Humphrey Bogart dans Le Port de l'angoisse

Edgar Morin – Le cinéma, avec les stars notamment, avait une forte charge érotique. J'étais extraordinairement fasciné par cette actrice allemande, Brigitte Helm dans L'*Atlantide* [3] de Pabst dans le rôle d'Antinéa. Ça m'a marqué. Beaucoup de choses ont fixé mon érotisme et je crois que ce cinéma a été important. Il est certain que le monde de l'imaginaire dans lequel on est plongé au cinéma a des répercussions sur le monde réel. Il y a eu l'époque du cinéma muet où tout se situait dans un univers inaccessible. Avec le cinéma parlant les stars de cinéma, tout en restant divines, se sont montrées humaines. Elles nous proposaient des modèles de comportement que nous pouvions imiter. Par exemple dans *New York-Miami* [4] , on voit Clark Gable sans tricot de peau... Après ce film, la vente des tricots de peau a chuté aux

États-Unis. Faire la cour, embrasser, étaient importants et quelques films, comme *Le port de l'angoisse*, avec Lauren Bacall, nous montrent que l'homme n'est plus seul séducteur, la femme a un rôle actif très important. Ce personnage est apparu dans le film américain à partir de la fin des années 1930 et il culmine avec Rita Hayworth dans *Gilda* [6].

Dans *La Rivière sans retour* [6], Marilyn Monroe est ce que Nathan Leites a appelé (et que j'ai repris) la *good-bad girl* [7]. C'est une femme très sensuelle, à l'apparence d'une prostituée et, dans le film, on se rend compte qu'elle a une âme absolument merveilleuse. Dans l'imaginaire européen, il y a une dissociation très forte entre deux sortes d'amour, entre la femme virginale, pure, qu'on adore de façon spirituelle sans oser y toucher, et la prostituée. La *good-bad girl* réussit à réunir ces deux sortes d'amour. Femme très attirante et très sensuelle elle a, en même temps, une très belle âme. Ces personnages sont les avant-gardes d'une certaine émancipation féminine qui va se manifester surtout après 68. J'ai publié à ce moment-là une étude qui a paru sous le titre idiot *La femme majeure*. Le thème était « nouvelle féminité, nouveau féminisme », et il s'agissait de montrer que la littérature féminine, *Marie-Claire*, *Elle*, etc. qui se bornait à dire : « Voilà vous allez séduire votre petit mari, vous allez être belle, vous allez être charmante », était une littérature très euphorique. À partir de ce moment ça change, on dit : « Voilà, vous allez être seule. Comment faire ? Votre mari vous abandonne, puis vos enfants vont partir... ».

Il y a un tournant dans cette culture de masse des années 60 : elle vendait de l'euphorie, et la marque de cette euphorie, était la fin heureuse, le *happy end*, le film se terminait immanquablement par le baiser et la réussite. À partir de ces années-là cette sorte de fin n'est plus obligatoire. Les fins sont évasives, on revient à des fins tragiques et, alors que la culture de masse a apporté le mythe du bonheur jusqu'à la fin des années 60, à partir de ce moment-là elle problématise le bonheur. C'est important d'un point de vue historique, parce que c'est le moment où toute la culture du bien-être qui suppose, notamment aux États-Unis, de vivre dans le confort, d'avoir plusieurs voitures, plusieurs télévisions et toutes les possibilités matérielles, cette culture matérielle commence à montrer une incroyable pauvreté morale et mentale, et provoque la révolte d'une partie de l'adolescence. Cette révolte a subi différentes métamorphoses ; c'est elle qui apparaît en mai 1968. Cette crise de la culture – crise de la civilisation – s'opère au cours de ces années-là.

Lauren Bacall dans Le Port de l'angoisse

Éric Macé – Ce qui est paradoxal c'est que vous nous expliquez que ce qu'on trouve dans la culture de masse, c'est pratiquement du proto-féminisme, du proto-politique, y compris pour la question des jeunes. On peut s'interroger sur le pouvoir d'un groupe comme les Beatles sur les jeunes. À l'époque c'est quand même un rapport de méfiance ou de défiance de la part du monde adulte, et vous nous expliquez que c'est transgressif, en avance sur un certain nombre de pratiques sociales, de mœurs, de normes...

Edgar Morin – La culture adolescente a un rôle très important. Du reste j'ai été amené à y réfléchir. Il s'est produit à Paris, je crois que c'était en 1963, ce qu'on a appelé « La Nuit de la Nation ». L'émission de radio d'Europe 1, *Salut les Copains*, diffusait une musique que j'ai appelée « Yé-yé », forme adoucie, française, du rock. À cette soirée, produite par cette radio, sont venus en masse des jeunes de toutes sortes, y compris des jeunes des collèges religieux avec des bonnes sœurs... Et cette fête joyeuse se transforme en fête destructrice. Ils arra-

chent les grilles des arbres, ils renversent des kiosques, ils renversent des bagnoles. À ce moment-là le rédacteur en chef du *Monde* me dit : « Il faut traiter ça. Qu'est-ce que ça veut dire ? » Et ce problème arrive sur moi. J'avais déjà été frappé par la « Nuit de la Saint Sylvestre » à Stockholm où, trois ans auparavant, au cours de cette fête paisible des jeunes gens se sont mis à agresser les vieux et à tout casser. Je suis remonté à deux films qui étaient très marquants, qui à mon avis sont le point de départ d'une culture adolescente : le film avec Marlon Brando *L'Équipée sauvage*, et les films avec James Dean qui traduisent cette révolte adolescente parfois violente. Le diagnostic était tout à fait contraire à ce qu'on disait en sociologie : « Il n'y a que les classes sociales ». Mon idée était que l'adolescence se constituait en bioclasse dans la société, entre le cocon de l'enfance et la vie adulte. Ne voulant plus être traité en enfants, voulant être traité en adultes tout en refusant les servitudes du monde adulte. Aspirations de l'adolescence qu'avaient déjà exprimées au XIX^e^ siècle des poètes comme Rimbaud. Aspirations à la liberté infinie et à la communauté, cette culture adolescente constitue ses centres, son langage, ses vêtements communs, sa panoplie, ses chants. Dans la musique des Beatles comme des Rolling Stones comme au même moment chez Bob Dylan, il y a des messages subversifs.

Alors la question est : comment se fait-il que cette culture produite industriellement pour le profit, produise des œuvres qui ont un caractère transgressif ou subversif ? Le cœur de mon étude sur le cinéma dans *L'esprit du temps*, était ce paradoxe qui m'avait beaucoup frappé : comment se fait-il qu'Hollywood qui fait du cinéma avec toutes les règles de l'industrie et de la division industrielle du travail : directeur du film, scénariste, monteur, et même des spécialistes des gags, comment cette machine qui fait des films de façon industrielle, pour le profit, comme on fabrique des voitures ou des machines à laver, comment peut-elle produire parfois des chefs-d'œuvre qu'on ne trouve pas dans les machines à laver ? La réponse c'est que tout film doit être individualisé, doit avoir son originalité.

Autrement dit la production qui impose mécaniquement ses normes a besoin de son contraire, la création. C'est pourquoi Hollywood a fait appel à [William] Faulkner et à d'autres auteurs comme scénaristes et que des réalisateurs ont pu, dans les cadres canoniques du western ou du film noir, faire de vrais chefs-d'œuvre. Des cadres pourtant aussi impérieux que le cadre des trois unités chez Racine, des contraintes formidables. Ce cinéma fait pour l'argent a fait finalement plus de chefs-d'œuvre que le cinéma soviétique, parce que le film soviétique, le malheureux, était soumis à une censure politique. Ce paradoxe production-création, on le retrouve aussi pour le rock. En 1969 en Californie, il y avait des groupes de rock inassimilables par l'industrie du disque ou par l'industrie du spectacle parce qu'ils arrivaient quatre heures en retard, ils étaient trop *high*... Incapables de se plier à un minimum de règles pour faire un spectacle, ils n'entraient pas dans le circuit. Mais là aussi il y avait un message contestataire, un message adolescent. Beaucoup de messages contestataires sont passés à travers cette chose qui était faite pour le profit, car c'était aussi faire du profit que de vendre les disques de Bob Dylan.

Roland Barthes

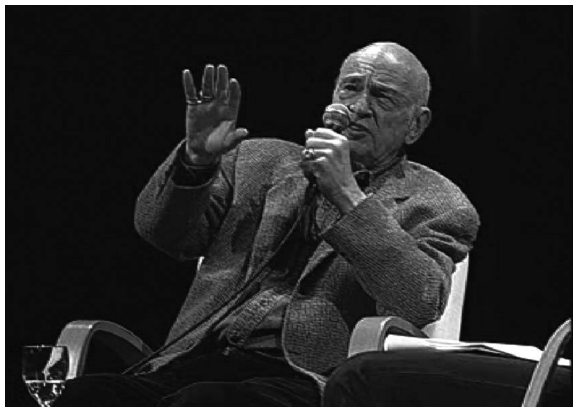
Éric Macé – Donc on le voit bien : déferlement de la culture de masse, paradoxe entre industrie culturelle et transgression des normes et des valeurs à un moment donné, il va donc bien falloir comprendre ce qui se passe. C'est sans doute l'une des raisons de la formation du centre de recherches que vous avez contribué à former avec Georges Friedmann et Roland Barthes, le Centre d'études sur les communications de masse, pour essayer de répon-

dre intellectuellement à ce déferlement, à cet enjeu gigantesque qu'est l'irruption de la culture de masse. Il me semble qu'on fait souvent quelque reproche à cette culture de masse, certains prétendent que la grande presse, la télévision, le cinéma, la radio, atténuent la lucidité du public. Qu'en pensez-vous ?

L'irruption de la culture de masse[8]

Edgar Morin – C'est une question un peu formelle. La lucidité ne dépend pas directement de la radio, de la presse ou de la télévision. Je crois que le problème de la lucidité doit être posé en d'autres termes. La lucidité n'existe que quand il y a des informations, des sources différentes d'information qui permettent l'exercice critique. Si vous n'avez qu'une source d'information, il est difficile d'être lucide parce que vous ne pouvez pas vérifier les faits. La lucidité dépend aussi d'une disposition interne qui relève de choses beaucoup plus compliquées. Les expériences les plus valables de la sociologie américaine concernent ce point, je pense aux études de Lazarsfeld. Certains ont cru que la radio avait un pouvoir de suggestion et d'envoûtement très fort sur le public, qu'elle pouvait endormir la lucidité par la propagande politique. Les résultats de ces enquêtes ont montré que le public n'est convaincu que par ce qui va dans le sens de ses prédispositions. Sinon, il y a ce que Lazarsfeld appelle « l'effet boomerang ».

Quand vous adressez un message à quelqu'un, si ce quelqu'un le refuse, il revient sur la tête de celui qui l'a lancé. Quand, sous l'occupation allemande, on nous présentait les actualités allemandes où l'on voyait des chars russes ou des chars anglais détruits par l'aviation allemande, la tendance des Français était de dire « tout ça c'est du *bluff*, c'est du bourrage de crâne » même si les images étaient vraies. On a tendance à refuser l'information qui ne convient pas. De même, les Allemands avaient voulu faire une propagande antisémite avec le film *Le Juif Süss* qui a fait boomerang. D'ailleurs, à cette époque-là, il y a eu des manifestations contre l'antisémitisme dans les salles de cinéma. On croit qu'il y a des forces douées d'une sorte de magnétisme comme la radio ou la télévision et que les êtres humains sont une sorte de cire molle qui reçoit les influences sans réagir. Ce n'est pas vrai. Vous acceptez ce qui va déjà dans votre sens.



Edgar Morin pendant le débat

Éric Macé – On va revenir sur la discussion que vous avez eue avec Roland Barthes sur le concept de mythe, puisque tout votre livre *L'esprit du temps* est construit sur cette question. Mais auparavant, pouvez-vous nous expliquer comment il a été possible que trois chercheurs aussi différents que Georges Friedmann, Roland Barthes et vous-même ayez pu former un groupe de recherche, un laboratoire d'études sur la communication de masse, monter la revue *Communications* ? Quel était l'état d'esprit de la sociologie à l'époque et de ceux qui ont participé avec vous à cette équipe ?

Edgar Morin – Georges Friedmann avait consacré une grande partie de sa vie de recherche à ce qu'il appelait la civilisation technicienne, au travail industriel, etc. Le domaine qu'il n'avait pas étudié et qui à son avis méritait l'étude, était celui de ces techniques que constituent les médias : cinéma, grande presse, télévision. Il voulait qu'on étudie les médias et implicitement la culture de masse, la culture véhiculée par ces médias. C'était au début des années 60. De mon côté, je m'étais lancé dans mon travail sur *L'esprit du temps*, où après avoir traité du cinéma d'un point de vue anthropologique, je pensais qu'on ne pouvait pas traiter du cinéma isolément de façon sociologique, il fallait le mettre dans

ce bain où il y a la télévision, les loisirs, la presse magazine. Donc il m'a appelé pour la création de ce centre. J'étais devenu ami de Roland Barthes, qui était aussi ami de Violette [Morin] qui était ma première épouse. À ce moment-là, il se trouvait en difficulté, il avait été chassé de la section linguistique du CNRS et il écrivait ses *Mythologies*[9] qui étaient des mythologies de vie quotidienne.

Friedmann nous a réunis et nous avons été d'accord pour créer ce centre d'études des communications de masse et la revue *Communications*. Ça n'a pas duré longtemps. Friedmann supervisait mais ne faisait aucune étude particulière, il travaillait à une méditation plus ample sur notre civilisation, qu'il allait intituler *La puissance et la sagesse* [10]. Barthes, lui, initiait sa *Sémiologie* [11] et entrait dans une nouvelle étape de sa vie, qui n'avait plus grand rapport avec la culture de masse. Et moi-même, une fois terminé *L'esprit du temps* j'ai fait quelques études, notamment sur le monde adolescent, mais ce n'était plus l'objet principal. Ce qui fait que, je ne sais plus en quelle année, on a fait un petit complot, Roland Barthes et moi-même, parce qu'on était à l'étroit dans ce Centre de culture et de communication de masse, on a suggéré à Friedmann de l'appeler Centre d'études transdisciplinaires, le mot « transdisciplinaire » voulant dire qu'on était libres de faire ce qu'on voulait. Et c'est comme ça que l'étude des communications de masse a été abandonnée. Il y a eu des travaux à l'intérieur de ce domaine, mais on n'a pas été plus loin parce qu'on s'orientait ailleurs. J'avais fait mon boulot dans ce domaine, je n'avais plus grand-chose à dire. Pour une réédition de mon livre sur les stars, j'ai fait une nouvelle préface, j'ai voulu ajouter à mon livre *L'esprit du temps*, un certain nombre d'articles que j'avais faits depuis, notamment sur la culture adolescente, mais c'était fini.

Éric Macé – Revenons sur le concept de mythe qu'a développé Roland Barthes. Vous parlez vous-même de mythe, vous l'employez comme un concept et lui-même l'emploie comme un concept, mais il me semble que ce sont deux acceptions très différentes du terme. Pourriez-vous revenir sur cette différence ?

Edgar Morin – Souvent, chez Barthes, le mythe a le sens d'une illusion, d'une erreur, d'une aliénation qu'une civilisation répand pour, en quelque sorte, aliéner les esprits ; une vision, disons, réductrice du mythe. Alors que dans mon livre sur *Les Stars*, je parle de la mythologie des stars. En dépit des côtés ridicules du culte des stars, il y a une ferveur, des aspirations, quelque chose qui porte un grand nombre d'aspirations humaines. Une vision purement rationaliste du mythe détruit ce qui en fait la richesse et qui est difficile à traduire. Il n'y a pas de société sans mythes, d'humanité sans mythes, le vrai problème est de savoir comment vivre avec nos mythes. C'était peut-être la différence. Lors de notre première rencontre, au restaurant, Barthes avait travaillé sur le mythe du beefsteak saignant chez les intellectuels français. Il avait remarqué que, chaque fois qu'il prenait un repas avec un intellectuel français, celui-ci commandait un steak bien saignant. Et, à sa grande surprise, j'ai commandé un coq au vin. Il a vu que je n'étais pas tout à fait comme ceux de sa catégorie mythologisienne, et nous avons très fortement sympathisé. Bien sûr, j'étais très séduit par la subtilité de la pensée de Barthes, par sa façon de s'exprimer. On a cheminé surtout en amis, mais ce qu'on écrivait ne communiquait pas beaucoup.

Éric Macé

Éric Macé – Peut-on dire que la définition que vous donnez du mythe c'est la manière dont la culture de masse va se saisir et exprimer, à sa manière évidemment, le basculement dans une société de type postindustriel, c'est-à-dire la sortie d'un imaginaire du travail, d'un ima-

ginaire de classe et de culture de classe, pour basculer dans un monde cosmopolite, beaucoup plus érotisé, féminisé, juvénile ? Le mythe de l'époque qu'est l'accomplissement privé dans le bonheur, va-t-il exprimer ce basculement d'un moment historique à un autre ?

Edgar Morin – Je crois que dans les années 30 et 50, c'est le mythe du bonheur qui est le grand mythe ; le mythe du bonheur à la portée de chacun. C'est un mythe qui se construit au moment où une grande partie de la population accède au standard individualiste des classes moyennes. Le progrès de l'individualisme, fait que chacun pense avoir la possibilité de mieux réaliser sa propre vie dans les cadres de la société. Notamment dans le domaine de l'amour, de l'érotisme, on disait : « Réalisez votre désir d'aimer et d'être aimé ». Le bonheur a été le grand mythe de la culture de masse jusqu'à la fin des années 60. Autour des stars de cinéma d'abord, puis autour de ce qu'on a pu appeler les Olympiens, pas seulement les stars de cinéma mais aussi les rois et les reines : Soraya, Farah Diba, le shah d'Iran, la dynastie de Monaco. Ce monde des Olympiens était un monde mythologisé. Ces personnages réels vivaient aussi une vie de rêve. Mais il y a eu une désintégration de l'intérieur du bonheur chez les Olympiens : suicide de Marilyn Monroe, tentative de suicide de Martine Carol. On s'est rendu compte que ces gens qui passaient de fête en fête et vivaient une vie merveilleuse n'étaient pas heureux. Et on revient à ce dépassement, à cette problématisation du bonheur qui marque la culture de masse d'après les années 1970.

Éric Macé – Si le mythe n'est pas cette mystification...

Edgar Morin – ...le mythe n'est pas mystification. Barthes y voyait plutôt une mystification et je n'aimais finalement pas tellement ce mot réducteur.

Éric Macé – La notion de mystification a un avantage, c'est qu'on voit bien le rapport avec l'imaginaire et les conduites, où les conduites seraient commandées par l'imaginaire. Chez vous comment fonctionne cette articulation entre ce que vous appelez l' « actuel », l'expérience et le « virtuel » qui serait cet imaginaire ?

Edgar Morin– Une chose m'a frappé c'est la situation du spectateur de cinéma, cette situation à demi hypnotique, dans laquelle il y a ces processus bien décrits de projection et d'identification, ne peut pas être décrite principalement en termes d'aliénation. La première raison, c'est que ces spectateurs savent très bien qu'ils sont spectateurs d'un film. Même s'ils pleurent, s'ils sanglotent, s'ils rient, s'ils sont pris dans l'action, ils savent qu'ils ne sont pas dans l'action. Le temps où la première projection d'un train entrant en gare de La Ciotat, le film des frères Lumière, a fait que des spectateurs se sont levés de peur que le train ne les écrase, est fini. Aussi c'était un crétinisme intellectuel de la part de ceux qui ne sont jamais allés au cinéma que de vouloir attribuer le crétinisme aux spectateurs de cinéma qui oublieraient qu'ils sont au cinéma.
La deuxième chose c'est que, une fois qu'on est dans ce processus d'identification et de projection avec ces personnages, on est beaucoup plus compréhensif et beaucoup plus humain que dans la vie réelle. Dans la vie réelle, on déteste les *gangsters*, ce sont des monstres parce qu'on les réduit au fait qu'ils sont exclusivement *gangsters*. Quand vous voyez *Le Parrain* [12], que ce soit Marlon Brando ou Al Pacino, c'est un criminel mais il a aussi des traits d'humanité. Le spectateur de cinéma sympathise avec le vagabond Charlot, alors que dans la vie réelle il se détourne quand le vagabond lui demande un peu d'argent. On sympathise avec des pauvres types, des gens qui pour nous sont des pauvres types dans la vie réelle. Nous sommes beaucoup plus humains et plus intelligents au cinéma parce que nous comprenons et que quand nous sommes dans la vie réelle, nous nous fermons à cette compréhension d'autrui.
Ce qui m'a valu d'être très fortement critiqué, c'est que, quand j'ai fait ce travail, je me disais : « Comment se fait-il que Charlot soit apprécié par des enfants, par des hommes, par des femmes, par un public populaire, par des bourgeois, par des Mexicains, par des Français, d'où vient cette universalité ? » [Édith] Piaf par

exemple, pouvait être aimée par des gens de toutes les classes sociales et de tous les âges. Il y avait cette sorte d'universalité potentielle. Évidemment c'était détestable pour ceux qui voulaient que les gens restent enfermés, prisonniers de leur *habitus*, dans leur catégorie. C'était une idée monstrueuse. Mais pour moi c'était une constatation qu'il fallait expliquer en revenant à ce qu'avait dit Karl Marx : « Comment se fait-il que les œuvres d'Eschyle, de Sophocle, d'Euripide, qui ont été faites dans tel contexte historique et social qui est celui de l'Antiquité grecque, sont des œuvres qui continuent à nous parler aujourd'hui ? [13]» Et nous savons aujourd'hui que les choses peuvent être très singulières, propres à un individu très singulier, dans une classe sociale, dans une culture sociale, mais que, à un moment donné, la valeur et la profondeur de son message transpercent la classe tout en étant à l'intérieur. Marcel Proust décrit un ramassis d'aristocrates décadents dans une œuvre qui a une valeur absolument universelle. Cet universalisme m'avait beaucoup frappé parce que, de façon inconsciente, il y avait déjà une participation à quelque chose de planétaire. Je répète, de façon tout à fait inconsciente.

Éric Macé – Non seulement cet universalisme peut être saisi de différentes manières par les individus, et peut élargir l'expérience des personnes singulières mais, vous en avez parlé un peu tout à l'heure, comment expliquer que la culture de masse soit aussi capable de réversibilité ? C'est-à-dire, construire un imaginaire autour du mythe du bonheur et ensuite basculer sur le bonheur comme problème ? Comment expliquer que, non seulement il puisse y avoir une interaction du point de vue subjectif, mais que la culture de masse puisse interagir d'une certaine manière avec des contextes sociohistoriques qui la dépassent ?

Edgar Morin – Ce qui est déviant semble d'abord une anomalie, puis on se rend compte que ce qui était déviant devient une tendance forte. C'est ce qui s'est passé pour l'Islam avec Mahomet, ou avec Jésus pour le Christianisme. C'est une image. Mais les films de James Dean et de Marlon Brando, qui étaient des films absolument déviants dans la production normale de l'époque, étaient des annonciateurs de cette crise de la culture ou de la civilisation que portait l'adolescence, qui a porté ce questionnement.

Jusqu'en 1968 régnait le mythe de la société industrielle évoluée qui, en se développant, allait résoudre la plupart des problèmes sociaux, résoudre les inégalités, pacifier les relations sociales et même pacifier les relations mondiales, puisque beaucoup disaient que lorsque l'URSS aurait un niveau de vie élevé et de l'aisance il n'y aurait plus de conflits. De l'autre côté, l'URSS proposait le mythe d'un avenir radieux. Deux systèmes extrêmement différents qui étaient tous les deux optimistes. La culture de masse était optimiste. Mais à partir de 1973 il y a une crise, un choc pétrolier en Occident, alors qu'on pensait que les crises économiques étaient balayées, que c'en était fini du chômage. Et brusquement tout revient. Quand ces phénomènes-là arrivent,

Marilyn Monroe, FR3, 4 août 2002

on commence à douter de l'avenir, on ne sait plus de quoi il sera fait. Cette crise de la culture est aussi dans l'esprit des gens qui font des films, ils vont la traduire à leur façon dans les films.

Il y a une osmose entre ce qui se passe dans l'histoire d'une société et ce qui va se passer dans une culture, encore que des éléments de cette culture aient été des avant-gardes. Par exemple, pour reparler de cette crise du bonheur, dans les années 1960 un film de Martin Ritt, *No Down Payment* [14], m'avait frappé. Il se passe sur une colline californienne où une agence des promoteurs

immobiliers vend de superbes bungalows avec une vue splendide, avec tout le confort, avec même les amis du voisinage. Ces gens-là ont tout ce qu'il faut pour être heureux. Et le film montre que chacun dans sa maison est malheureux. L'un est alcoolique, l'autre c'est le couple qui ne s'entend pas. On se rend compte qu'ils ont beau avoir toutes les conditions matérielles du bonheur, ils ne sont pas heureux. On disait que j'étais un anticipateur des crises de civilisation et de culture, mais c'est ce film qui portait la prémonition de la crise.
Fritz Lang a réalisé en 1931 ou 1932, *Le Testament du Docteur Mabuse* [15], un an ou un peu plus avant qu'Hitler n'arrive au pouvoir ; Siegfried Kracauer dans son livre *De Cagligari à Hitler* [16], montre que ce film, dans lequel un savant fou possède entièrement l'esprit du directeur de l'asile où il est enfermé et lui donne des instructions pour commettre des attentats, des meurtres, des incendies, était une sorte de prémonition – que l'on voit rétrospectivement – des nazis au pouvoir. On peut penser que des poètes ou des écrivains ont des prémonitions, mais on s'étonne de voir que malgré ce gigantesque système de production, certains réalisateurs ont réussi à faire des films prémonitoires et prophétiques.

Éric Macé – La culture de masse peut avoir une dimension transgressive bien qu'elle soit produite par des industries culturelles commandées par une logique commerciale. Elle peut avoir des prétentions universelles typiques de leur époque, significatives de l'esprit du temps de l'époque dans laquelle elles sont produites...

Edgar Morin – Dans le western, par exemple, il a fallu du temps avant que l'Indien ne devienne, non seulement un personnage positif, mais aussi un héros, un martyr, et à la fin il y a *Danse avec les loups* [17]... Autrement dit il a fallu du temps pour changer le stéréotype classique de la conquête de l'Ouest américain, où on tire les Indiens comme des lapins. Ce sont des films d'avant-garde qui montrent le nouveau chemin.
Éric Macé– Vous voulez dire que les conflits culturels se jouent moins entre culture cultivée et culture de masse ou entre culture de masse et la culture populaire, mais que les conflits culturels se joueraient au sein de la culture de masse elle-même ?

Edgar Morin – De plus la frontière entre les deux cultures est une frontière floue. Il y a des chefs-d'œuvre du

Edgar Morin pendant le débat

cinéma, des chefs-d'œuvre de la télévision, des œuvres remarquables comme la série sur « Jésus après Jésus », de même qu'il y a eu la série sur *Corpus Christi*, sur les Évangiles, etc. Tous ces moyens, tous ces médias, produisent des œuvres d'art. Une partie de l'œuvre de ces médias s'intègre dans ce qu'on appelle la culture cultivée et une partie reste très stéréotypée, très vulgaire avec très peu d'invention. Il n'y a plus de frontière hermétique entre le monde de l'*intelligentsia*, le monde de la haute culture et ce monde de la culture de masse dans un sens où l'expression culture de masse est purement ethnographique. C'est là où il y a malentendu. Le mot culture est un mot caméléon. Ou bien vous définissez le mot culture par rapport à la nature. C'est tout ce qui est acquis par l'humanité, qui n'est pas inné. Ou bien vous définissez la culture sur un plan ethnographique et ce sont les normes, les savoirs, les mythes d'un peuple, d'une communauté donnée. Ou bien vous définissez la culture dans le sens de la culture cultivée, la culture des humanités littéraires, philosophiques, artistiques, c'est la culture d'une élite restreinte et cette culture a tendance à déborder cette élite.
En réalité quand on parlait de culture de masse, on parlait surtout dans le sens ethnographique, c'est une culture dans le sens où elle produit des mythes, des idéo-

logies, et pas dans le sens cultivé. Or, aujourd'hui, il n'y a pas de rupture entre cette culture et la culture cultivée. On quitte le monde des idées bien claires, bien nettes, bien précises et bien cartésiennes ; on est dans un monde beaucoup plus complexe.

La culture de masse : concept sociologique ou objet politique ?[18]

Edgar Morin – Ce terme de culture de masse est très ambigu. D'abord autour du mot culture. Ensuite c'est « de masse ». En américain c'est *mass culture*, qui veut dire « qui est produite massivement », d'une façon multipliée. En France il y a une équivoque sur le mot « masse », parce qu'on disait les « masses » populaires, ou bien on dit « la masse ». « Culture de masse » trahit, dans le sens où il y a cette connotation péjorative de « la masse ». On avait l'impression que c'était une culture extrêmement grossière, extrêmement vulgaire, destinée à ce qu'on appelle « la masse ».

Alors que le mot *mass culture* fonctionne sans ambiguïté. Le mot « culture de masse » en France est pratiquement abandonné, on parle plutôt de médias, on peut parler de culture médiatique. Encore que, si on parle de média – et c'est vrai que cette culture a été véhiculée par les médias – on tend à être trop réducteur, à ne voir que l'aspect média et non pas l'aspect production, machine industrielle, industrie culturelle ; et on ne voit pas non plus de quelle façon les aspirations humaines de la société se traduisent.

C'est Abraham Moles qui a fait un très beau schéma de la culture de masse dans lequel il montre qu'il n'y a pas de passivité absolue du consommateur de télévision par exemple, il y a le *feed back* possible, c'est-à-dire la rétroaction. La première rétroaction est de fermer et la deuxième rétroaction est de « zapper ». Donc ce n'est pas une chose qui s'impose de l'extérieur à un public passif. On revient à Lazarsfeld qui disait que la question de savoir ce que fait la radio ou la télévision, est la question de savoir ce que les gens font de ce qu'ils écoutent et de ce qu'ils lisent, etc. Il est très curieux de voir que chez les intellectuels on trouve cette vision selon laquelle les gens qui ne sont pas des intellectuels sont des abrutis, que leur tête est une vraie cire molle où l'on peut imprimer n'importe quoi.

Deux choses m'ont frappé, d'abord la photographie aujourd'hui n'est plus un art moyen de classe moyenne, il y a sans arrêt des expositions partout, la photographie est devenue un art. Au cours des années 1950, un garçon, fanatique de bandes dessinées, a eu l'idée d'anoblir la bande dessinée en créant un club de la bande dessinée, qui à l'époque était extrêmement mal considérée. J'ai fait partie de ce club et ça a été considéré comme une manifestation de pur snobisme : on ne pouvait pas être sincère si on disait qu'on aimait la bande dessinée. Or, la bande dessinée a acquis sa dignité esthétique. L'art de la photographie, c'est ça. Si aujourd'hui vous dites « art moyen » des « classes moyennes », on ne comprend pas.

À propos de Debord, et de son idée de *La société du spectacle* [19], ce qui est frappant c'est la capacité d'absorption par la culture de masse de ce qui la critique. L'idée la plus banale dans les médias aujourd'hui c'est de dire : « Nous sommes dans la société du spectacle », c'est une idée absolument répandue, qui à force d'être répandue est désamorcée.

D'ailleurs, la télévision adore faire venir des intellectuels qui disent que la télévision ne vaut rien. Parce que c'est spectaculaire. Autrement dit, ça se nourrit de sensationnel, de nouveau. L'aptitude de la culture de masse à absorber ce qui la conteste, c'est quelque chose qui fait partie de sa volonté de dire des choses toujours un peu nouvelles, qui peuvent paraître étonnantes.

Éric Macé – Pourriez-vous revenir quelques instants sur la nature de la dispute ou du désaccord que vous avez eu avec Pierre Bourdieu sur cette question ?

Edgar Morin – Il n'y a pas eu de dispute parce que je n'ai pas eu l'occasion de m'exprimer. Après mon livre *L'esprit du temps*, Bourdieu a participé à un séminaire chez Althusser pour démontrer que tout ce que j'avais écrit était erroné. Ses idées c'était l'*habitus* social, la culture de classe. L'idée de cette sorte d'universalisme dont

j'avais parlé lui était antipathique. Ensuite, dans *Les Temps modernes*, il a écrit un article contre les « mass-médiologues » dans lequel il attaquait aussi bien moi-même que Pierre Fougeyrollas qui venait de publier un livre sur les médias [20] et Mac Luhan [21] qui donnait une grande importance aux médias pour former les esprits. Bourdieu se trompait. Dans mon livre j'avais dit le contraire de ce qu'il m'attribuait, je disais que ce n'étaient pas les médias en eux-mêmes qui donnaient un sens au contenu de la culture de masse. Un étudiant qui allait à son séminaire lui a demandé : « Pourquoi n'appelez-vous pas Morin pour qu'il puisse vous répondre ». Il a répondu qu'il n'avait pas de temps à perdre alors qu'il avait perdu beaucoup de temps à me critiquer.

Éric Macé – De la même manière que vous avez saisi le concept de mythe et que vous l'avez tordu, par rapport à la définition qu'en donnait Barthes, pour en faire un espace sous tension, la notion d'industrie culturelle peut-elle, selon vous, être également défendue en termes dialectiques ou dialogiques, plutôt qu'unidimensionnels ? On sait que le concept d'industrie culturelle a été mis en valeur pas l'École de Francfort avec Theodor Adorno et Max Orkheimer qui avaient une idée précisément unidimensionnelle. On est toujours dans cette idée de mystification des masses, et donc comment avez-vous pu introduire de la contradiction interne, de la tension ?

Edgar Morin – Il y a toute une partie de mon livre qui s'appelle « L'industrie culturelle », j'y expose ce paradoxe du système de production industrielle économique qui ne peut pas fabriquer que du pur standard. Il sait que chaque film doit avoir son originalité et pas seulement parce qu'il y a des personnages transcendants comme les stars qui sont fascinantes, mais il faut qu'il y ait des éléments de création dans le traitement de ce qui est le plus archétypique comme le western et le film noir. Le système vit de cette contradiction qui peut parfois étouffer le génie : Éric von Stroheim, qui était un créateur de génie, a été laminé par la machine et Orson Welles, après *Citizen Kane* et *La splendeur des Amberson* a été entièrement marginalisé par la machine hollywoodienne. C'est une machine castratrice, beaucoup de films ont été mutilés et amputés, on a modifié des scènes, etc. Dans ce monde de la production d'Hollywood, il y a eu quand même des œuvres qui, avec le temps, nous paraissent de plus en plus fortes, de plus en plus intéressantes. Les films de Michael Curtis, étaient réputés d'une grande banalité. Dans ces comédies mélodramatiques avec Joan Crawford on est frappé aujourd'hui par une présence dans les dialogues, dans le jeu, dans la direction, dans la mise en scène. On ne peut pas traiter ça par le mépris. C'était ma position.

Au cœur de l'industrie culturelle, il y a obligatoirement l'élément individuel, singulier, artistique et créateur, et ce n'est pas seulement le réalisateur, c'est aussi le scénario, le dialogue, le montage, la musique, le décor. On ne pouvait pas réduire le cinéma à son aspect industriel. Malraux disait : « Le cinéma est un art et une industrie », il traitait le problème avec ce « et » qui séparait l'art de l'industrie.

Alors que l'art a pu naître dans l'industrie, mais il n'est pas une industrie du même type que l'industrie de l'automobile. Dans cette histoire, les producteurs d'Hollywood étaient des immigrés, des juifs, des joueurs, qui, à l'époque, ne pouvaient pas s'intégrer dans la haute société américaine de l'Est, de Boston, et qui sont allés chercher fortune à Los Angeles. Ce côté joueur a fait qu'ils ont été sensibles à la présence de gens joueurs comme eux, mais qui jouaient à être directeurs de films. Ils ont accueilli tous les grands réalisateurs européens qui, chassés par Hitler, sont devenus les grands réalisateurs américains. Ce n'était pas seulement une machine industrielle. Claude Roy me racontait qu'il avait connu, en France, un producteur qui voulait absolument le prendre comme scénariste. « Pourquoi ? » disait Claude Roy. « Parce que vous avez du talent ». Ce qui montre qu'ils comprenaient très bien qu'il fallait aussi du talent.

Aujourd'hui, la culture de masse ? [22]

Éric Macé – À votre avis quel type d'« esprit du temps » pourrait-on saisir dans la culture de masse contemporaine ?

Edgar Morin – À la télévision *New York Police Blues*, est un moment important pour la série policière ou criminelle. D'un côté la mobilité de la caméra est au service d'un cinéma polyscopique. Il y a bien un personnage principal, l'inspecteur Sipowicz, mais aussi beaucoup d'autres personnages principaux dont on voit aussi bien les rapports entre eux, qui peuvent être difficiles ou des rapports amoureux entre les gens de ce commissariat, que les faits-divers qui surgissent et les mobilisent. C'est une réalité complexe. Déjà au cinéma, dans *Les plus belles années de notre vie* [23] de William Wyler, le critique André Bazin avait remarqué que la profondeur de champ permettait de voir deux actions différentes au même moment. L'une au premier plan et l'autre au deuxième plan. La complexité consiste à montrer plusieurs choses en même temps et de laisser une certaine liberté au spectateur.

Cette série *New York Police Blues* est remarquablement bien faite par rapport aux héros du film d'antan, qui devaient être beaux, ici on voit des personnages physiquement ni beaux, ni laids. Il n'y a pas cette recherche de la beauté physique, du prestige physique ; c'est dans le réalisme, dans la complexité. La bande dessinée fait maintenant partie des arts, mais c'est un art qui permet une poésie extraordinaire, une fantaisie et une imagination fabuleuses. Bien sûr il y a des bandes dessinées réalistes, mais il y a des bandes dessinées poétiques, aventureuses, il y a tout un art.

Pour le cinéma, le film *Matrix* [24] est très important. Le premier *Matrix* est très beau, les autres sont à mon avis tout à fait quelconques, il y a seulement des scènes spectaculaires où on vole, où on tue, etc. Dans le premier *Matrix* il y a un problème : alors que nous menons notre vie apparemment normale, ne sommes-nous pas tous des automates manipulés par cette machine formidable, anonyme, Matrix ? Les humains ne sont-ils pas désormais manipulés par les machines infernales qu'ils ont créées ? C'est un thème clé, thème d'angoisse, thème absolument problématique qui porte sur notre vie quotidienne. À ceci s'ajoute un deuxième élément qui est le virtuel et le réel. Quand on passe dans le virtuel on est dans une autre réalité, il s'y passe des choses virtuelles et les personnages sont immobilisés, endormis. C'est le jeu entre ces deux univers qui est quelque chose d'absolument fabuleux. La troisième chose intéressante dans le premier *Matrix* c'est qu'il n'y a pas de *happy end*, la fin est évasive. Les héros sont des résistants qui luttent contre cette machine et ces humains, ou apparemment humains, après bien des aventures où ils risquent mille morts, ont survécu mais ils n'ont pas gagné. Ça se termine de façon évasive et inquiète. C'est un film qui reflète des problèmes très importants.

Eric Macé

Malheureusement les autres *Matrix* ont cassé ça. Pour le deuxième on imagine que les humains sont réfugiés dans les profondeurs de la terre, c'est-à-dire qu'il n'y a pas seulement l'univers virtuel, il y a ce refuge des humains dans les profondeurs et il y a une débauche de ces actions spectaculaires et la qualité du problème qui était posé dans le premier *Matrix* est tout à fait étouffée. Il y a aussi *Blade Runner* [25], des films qui ne sont pas seulement des sciences-fictions projetées dans un futur très éloigné, mais presque dans notre monde contemporain, et qui nous montrent que l'un des problèmes des hommes c'est de savoir s'ils n'ont pas été des apprentis sorciers en se lançant dans l'aventure technoscientifique. Sous cette forme spectaculaire c'est un problème que l'on se pose vraiment de plus en plus à l'ère du déferlement nucléaire, des manipulations génétiques et des dégradations de la biosphère.

Éric Macé – C'est ce qu'on pourrait appeler le réalisme de l'imaginaire. Je vous remercie Edgar Morin.

Éric Macé est chercheur au CADIS (EHESS-CNRS) et maître de conférence en sociologie à l'UFR Communications de l'université de Paris 3.

Il est l'auteur de « Éléments d'une sociologie contemporaine de la culture de masse. À partir d'une relecture de *l'Esprit du temps* d'Edgar Morin », *Hermès*, n° 31, 2001 et de « Sociologie de la culture de masse : avatars du social et vertigo de la méthode », *Cahiers internationaux de sociologie*, vol. CXII, 2002.

Notes (les notes sont de la rédaction)

1 Extraits diffusés pour cette partie : *Les Actualités françaises*, 29 mars 1951 : « Humphrey Bogart et Lauren Bacall à Paris » ; *Aujourd'hui Madame*, ORTF 2e chaîne, 17 février 1973, réalisation : Renée Kammerscheit ; 19/20, FR3 Édition nationale, 4 août 2002 : « Anniversaire de la disparition de Marylin Monroe », réalisation C. Pujol ; *Sept jours du monde*, ORTF 1re chaîne, 18 septembre 1964 : « La Beatlemanie ».

2 *Le port de l'angoisse (To Have and Have Not)* de Howard Hawks (1945) avec Marcel Dalio, Humphrey Bogart, Lauren Bacall, Walter Brennan, Hoagy Carmichael, Dolores Moran. En V.O. : « Anybody got a match ?».

3 *L'Atlantide* de Georg Wilhelm Pabst (1932), d'après le roman de Pierre Benoit avec Brigitte Helm, Pierre Blanchar, Jean Angelo, Florelle, Georges Tourreil, Wladimir Sokoloff, Mathias Wiemann, Tela-Tchai.

4 *New York-Miami (It Happened One Night)* de Frank Capra (1934) avec Clark Gable, Claudette Colbert, Walter Connolly.

5 *Gilda (Gilda)* de Charles Vidor (1946) avec Rita Hayworth, Glenn Ford, George Macready.

6 *Rivière sans retour (River of no Return)* de Otto Preminger (1953) avec Marilyn Monroe, Robert Mitchum, Rory Calhoun, Tommy Rettig, Murvyn Vye, Douglas Spencer.

7 Martha Wolfenstein et Nathan Leites, *Movies : a psychological study*, Glencoe, Ill., Free Press,1950.

8 Extraits diffusés pour cette partie : *Lectures pour tous*, RTF 1re chaîne, 29 mai 1957 : « Mythologies, Roland Barthes », journaliste : Pierre Desgraupes ; *Lectures pour tous*, RTF 1re chaîne, 2 mai 1962 : « Edgar Morin », journaliste : Pierre Dumayet.

9 Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, éditions du Seuil, 1957.

10 Georges Friedmann, *La puissance et la sagesse*, Paris, Gallimard, 1970.

11 Roland Barthes, *Éléments de sémiologie*, Paris, éditions du Seuil, 1964 et *Système de la mode*, Paris, éditions du Seuil, 1967.

12 *Le parrain (The Godfather)* de Francis Ford Coppola (1972) avec Marlon Brando, Al Pacino, James Caan, Robert Duvall, Sterling Hayden, Diane Keaton.

13 La citation faite de mémoire par Edgar Morin renvoie peut-être à Karl Marx, « Introduction de 1857 » à la *Critique de l'économie politique* : « D'autre part : Achille est-il possible dans l'ère de la poudre et du plomb ? Ou toute l'Iliade est-elle compatible avec la presse d'imprimerie et la machine à imprimer ? Les chants et les légendes et la Muse ne disparaissent-ils pas nécessairement devant le barreau du typographe, donc les conditions nécessaires de la poésie épique ne s'évanouissent-elles pas ? Mais la difficulté n'est pas de comprendre que l'art grec et l'épopée soient liés à certaines formes de l'évolution sociale. Ce qui est paradoxal c'est qu'ils puissent encore nous procurer une joie esthétique et soient considérés à certains égards comme norme et comme modèle inimitable. Un homme ne peut redevenir enfant sans tomber en enfance. Mais ne se réjouit-il pas de la naïveté de l'enfant, et ne doit-il pas lui-même aspirer à reproduire, à un niveau plus élevé, la vérité de l'enfant naïf ? Est-ce que dans la nature enfantine, le caractère original de chaque époque ne revit pas dans sa vérité naturelle ? Pourquoi l'enfance sociale de l'humanité, au plus beau de son épanouissement, n'exercerait-elle pas, comme une phase à jamais disparue, un éternel attrait ? Il y a des enfants mal élevés et des enfants précoces. Beaucoup de peuples anciens appartiennent à cette catégorie. Les Grecs étaient des enfants normaux. L'attrait qu'a pour nous leur art n'est pas en contradiction avec l'état peu développé de la société où cet art s'est épanoui. Il en est plutôt le résultat ; il est plutôt indissolublement lié au fait que les conditions sociales inachevées où cet art est né, et où seul il pouvait naître, ne pourront jamais revenir. » [ndlr]

14 Film américain de 1957, avec Joanne Woodward et Cameron Mitchell ; titre français : *Les sensuels*.

15 *Das Testament von Dr Mabuse*, film allemand de Fritz Lang (1933) avec Rudolph Klein-Rogge, Otto Wernikke, Gustav Diessl, Oskar Beregi, Vera Liessem, Karl Meixner.

16 Publié en 1947 en anglais (*From Caligari to Hitler*), traduit et édité en France en 1990 par les éditions L'Âge d'homme.

17 *Danse avec les loups (Dances with Wolves)*, de Kevin Costner (1990) avec Kevin Costner, Mary Mcdonnell, Graham Greene, Rodney A. Grant, Floyd Red Crow, Tantoo Cardinal.

18 Extraits diffusés pour cette partie : *Volume 4*, RTF 1re chaîne, 25 juin 1970 : « Images de la photo », réalisation : Claude Deflandre ; *Guy Debord : son art et son temps*, Canal Plus, 9 janvier 1995, réalisation : Brigitte Cornand.

19 Guy Debord, *La société du spectacle*, Paris, Buchet-Chastel, 1967.

20 Pierre Fougeyrollas, Gilbert Cohen-Séat, *L'action sur l'homme : cinéma et télévision*, Paris, Denoël, 1961.

21 Marshall Mac Luhan, *Pour comprendre les médias*, Paris, 1968.

22 Extraits diffusés pour cette partie : *Télé séries*, M6, 24 novembre 1996 : « New York Police Blues » ; *20 h Le Journal*, France 2, 18 janvier 2003 : « Anniversaire du festival de la BD à Angoulème », réalisation Christophe Airaud ; *Le journal du cinéma du mercredi*, Canal Plus, 24 mars 1999 : « Bande annonce : *The Matrix* ».

23 *Les plus belles annees de notre vie (The Best Years of our Lives)* de William Wyler (1946) avec Frederic March, Myrna Loy, Dana Andrews, Teresa Wright, Virginia Mayo, Harold Russell.

24 *Matrix (The Matrix)* de Andy Wachowski et Larry Wachowski (1999) avec Keanu Reeves, Laurence Fishburne, Carrie-Anne Moss, Hugo Weaving, Gloria Foster.

25 *Blade Runner (Blade Runner)* de Ridley Scott (1988) avec Harrison Ford, Rutger Hauer, Sean Young, Daryl Hannah, Edward James Olmos, Joanna Cassidy.